

Musik der Klassik – Beethoven

Referenten: Raimund Bard
Ute Jung
Shin A. Kojima (†)
Bernd Sponheuer

Moderation: Martin Staehelin

Raimund Bard

„Tendenzen“ zur zyklischen Gestaltung in Haydns Londoner Sinfonien

I. Einführung

„Die Londoner Sinfonien enthalten, was wesentlich an Haydns Musik ist – seine orchestrale Brillanz, seinen Witz und Geist, seine Wärme, seine Kraft, seinen unfehlbaren Formsinn, kurz, die Quintessenz all jener Merkmale, die seine Musik nun schon so vielen Generationen teuer macht“¹. Mir geht es hier nicht darum, Haydns „orchestrale Brillanz“ oder seine witzigen Pointen in diesen letzten Sinfonien darzustellen²; ich möchte vielmehr zeigen, wie in den Londoner Sinfonien – zumindest ansatzweise – im Aufbau und Ablauf der viersätzigen Sinfonie Möglichkeiten und Hinweise einer zyklischen Gestaltung erkennbar werden – oder wie es H. C. Robbins Landon oben formulierte: ein Stück von Haydns „unfehlbarem Formsinn“ soll verdeutlicht werden.

Einige Prämissen voraus:

1. Es ist unwichtig und müßig, Nachforschungen darüber anzustellen, ob Haydn sich dieser formalen und inhaltlichen Bezüge – was ich „Tendenzen“ zur zyklischen Gestaltung genannt habe – bewußt war oder nicht. Für uns ist die Partitur und die klangliche Realisation als „res facta“ wichtiger als die Psychologie und die Biographie des Autors.

2. Auf zwei Arbeiten, die sich mit diesem Komplex beschäftigen, sei kurz hingewiesen:

2.1. Karl Marx hat in den *Haydn-Studien*³ einen Aufsatz veröffentlicht mit dem Titel *Über thematische Beziehungen in Haydns Londoner Symphonien*. Er gibt folgende Definition: „Thematische Verbindung beruht nicht nur auf gemeinsamen Motiven, sondern ebenso auf weitgehender Entsprechung der Umrisse bei stärkerer Umformung von Einzelzügen.“ Daß diese Definition wie der gesamte Aufsatz mit den von Marx herangezogenen Beispielen teilweise sehr problematisch ist, beweist die von Georg Feder verfaßte Nachbemerkung über „Substanzgemeinschaft“ in dem oben genannten Band der *Haydn-Studien*.

2.2. 1963 erschien an der Harvard University die Master Thesis von Joel Lazar *Thematic unity in the first movements of Haydn's 'London' symphonies*. Diese Arbeit ist für mein Thema wenig ergiebig, da der Autor nur die ersten Sinfoniesätze behandelt.

II. Zum Begriff der zyklischen Gestaltung

Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß Haydn in seinen Sinfonien und Sonaten die „monothematische“ Gestaltungsweise anwendet. Hans Engel sagt: „Haydn begnügt sich in vielen Fällen mit nur einem Thema, das er schon in der Exposition durchführungsartig verarbeitet . . . durch

¹ H. C. R. Landon, *J. Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, Band XI, Wien 1966, Vorwort S. XV.

² Vgl. hierzu den Aufsatz von Georg Feder, *Haydns Paukenschlag und andere Überraschungen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 21 (1966), S. 5 ff.

³ *Haydn-Studien*, Veröffentlichungen des J. Haydn-Institutes, Köln, Band IV, München 1976, S. 1 ff.

Verzicht auf ein zweites Thema erzielt er formale Vereinheitlichung“⁴. Friedrich Blume formuliert dies so: „Haydns Mittel sind nicht der Kontrast, sondern die eindimensionale Kraftrichtung, nicht die geschlossene, sondern die offene Form“⁵. Neben den Fällen, wo Haydn numerisch nur ein Thema vorstellt, gibt es auch Beispiele, wo das sogenannte zweite Thema eine Abwandlung des zuerst gespielten Hauptgedankens ist, also quasi zwei Seiten ein- und desselben thematischen Grundmaterials.

Wenn also Haydn innerhalb eines Sinfoniesatzes nur einen motivisch-thematischen Grundgedanken verwendet, so bleibt zu fragen: wie weit sind solche Bestrebungen, Versuche und Ideen für die Gesamtheit einer viersätzigen Sinfonie zutreffend? Anders formuliert: Schreibt der Komponist vier additive voneinander unabhängige Sätze, die beliebig mit Sätzen anderer Sinfonien austauschbar sind, oder gibt es eine innere und äußere „Verwandtschaft“, eine musikalisch ähnliche Physiognomie der vier Sinfoniesätze in Tonart, Länge, Themen, Rhythmik, Klangcharakteristik, Grundaffekt usw.? Geht die Tendenz der motivischen Arbeit, die das zunächst aufgespaltene Material wieder kombiniert auch über einen Satz hinaus? Es müssen also musikalische Verbindungselemente der vier Sätze aufgewiesen werden, so daß man zumindest von einer „Tendenz“ oder Möglichkeit der zyklischen Gestaltung der ganzen Sinfonie sprechen kann.

III. Möglichkeiten und Beispiele

In den Londoner Sinfonien finden sich folgende Momente der zyklischen Gestaltung im oben erklärten Sinne:

1. Die *motivisch-diastematischen Übernahmen eines Motivs* – mit eventuell kleinen Varianten – sind am deutlichsten und können leicht nachgeprüft werden⁶.

1.1. Eine erste Möglichkeit der motivischen Verbindung zweier Sätze besteht in der *Verknüpfung der Langsamen Einleitung mit dem folgenden Allegro*. Haydn hat (mit nur einer Ausnahme) allen 13⁷ Londoner Sinfonien eine langsame Einleitung vorausgeschickt, die neben der mehr psychologischen Funktion der Einstimmung und Hinführung des Hörers auch thematisch-strukturelle Bedeutung hat, indem die langsame Einleitung das anschließende Allegro antizipiert bzw. anbahnt und so einen ersten Beitrag der zyklischen Gestaltung liefert.

Die zwei deutlichsten Beispiele sind die Sinfonie Nr. 98 – hier ist die langsame Einleitung die „Mollform“ des folgenden Dur-Hauptthemas – und die Sinfonie Nr. 103 – hier wird einerseits die langsame Einleitung später (T. 202) im schnellen Satz wörtlich zitiert, wächst also über die bloße Einleitungsfunktion hinaus (vgl. Beethoven, Klaviersonate *Pathétique*), andererseits werden thematische Hauptgebilde des schnellen Satzes aus der strukturbildenden Einleitung gewonnen (T. 74 ff., 112 ff. und 214 ff.)⁸. Weitere Beispiele: Sinfonie Nr. 94: die aufsteigende Quarte der Einleitung erscheint auch wieder im Themenkopf des Hauptthemas; ebenso erklingt die Tonrepetition von Takt 8 zu Beginn des Seitenthemas (T. 68). – Sinfonie Nr. 97: hier werden größere Abschnitte der langsamen Einleitung an formal wichtigen Stellen im schnellen Satz zitiert (T. 97 ist das Ende der Exposition; T. 240 ist der Beginn der Coda).

1.2. Wenn Haydn schon zwischen langsamer Einleitung und dem sich anschließenden Allegro motivische Ähnlichkeiten – und damit Einheitlichkeiten – bildet, so liegt es nahe, dieser „*Vereinheitlichungstendenz*“ auch in *anderen Sätzen* nachzugehen. In der Sinfonie Nr. 96 sind der Anfang der langsamen Einleitung und das Kernmotiv des Menuett-Trios (nahezu) identisch. Zu Beginn des Rondofinales erklingen dieselben Töne – nur in anderem Rhythmus. Es ist zum Finale hin eine „rhythmische Beschleunigung“ festzustellen. So werden die Sätze nicht nur motivisch aneinander

⁴ H. Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1958, Salzburg 1960, S. 61.

⁵ Fr. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung*, in: *Peters-Jahrbuch* 1929, Leipzig 1930, S. 64.

⁶ Vgl. die diesbezüglichen Abhandlungen von Georg Feder, Helmut Federhofer und Gernot Gruber im *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S. 114 ff., wo diese Autoren eine gute Übersicht solcher Analysen der letzten hundert Jahre kritisch referieren.


⁷ Zu den sog. *Londoner Sinfonien* zählen die Nummern Hob. I. 93–104. Die sog. *Oxford-Sinfonie* (Nr. 92) wird im englischen Sprachbereich meist zu den *Londonern* hinzugenommen, da sie in inhaltlicher und zeitlicher Nachbarschaft zu den 12 anderen Werken steht.

⁸ Beim Vortrag in Bayreuth wurden hier und an späteren Stellen die entsprechenden Notenbeispiele projiziert und erklärt.

gebunden, sondern auch im rhythmischen Verlauf der Gesamtsinfonie zum Ende hingedrängt. „Der Finalsatz avanciert vom numerisch letzten Satz zum Finalsatz“⁹. Das „verbindende“ Dreiklangsmotiv erscheint auch jeweils zu Beginn des II. und III. Satzes, hier allerdings in der Umkehrung. In der Einleitung wird das zentrale Dur-Dreiklangsmotiv ab Takt 7 nach Moll versetzt. Haydn bleibt dann bis zum Ende der Einleitung in *d*-moll. Auf dem Höhepunkt des I. Satzes (T. 194) taucht noch einmal die Moll-Variante des Dreiklangsmotivs auf. Somit wird deutlich, daß die motivische Verwandtschaft nicht beiläufig oder sekundär ist, sondern die identischen bzw. sich ähnelnden Motive werden an strukturell entscheidenden Stellen vom Komponisten eingesetzt. – In der Sinfonie Nr. 98 wird das Hauptthema des I. Satzes als Dur-Variante der Moll-Einleitung gebracht (s. o.). Das Menuett-Trio hat ebenfalls die aufsteigende Dreiklangfigur. Der Anfang des Menuetts und der Themenkopf des Ritornells im IV. Satz bringen den Dreiklang abwärts. Das Seitenthema des Finales (T. 64) hat nacheinander den aufsteigenden und fallenden Dreiklang. So bildet das Dreiklangsmotiv in dieser Sinfonie die „einheitsbildende“ Kernzelle.

2. Bisher wurde in den musikwissenschaftlichen Arbeiten die *rhythmische Komponente* in der Gestaltung sowohl eines einzelnen Sinfoniesatzes wie auch im übergreifenden zyklischen Sinn zu wenig beachtet. In den Londoner Sinfonien tritt gelegentlich die motivisch-thematische Entfaltung zugunsten der metrisch-rhythmischen zurück. In diesen Fällen ist dann auch schon das Thema in seiner äußeren Faktur und inneren Dynamik primär rhythmisch konzipiert. Als Beleg möchte ich die Sinfonie Nr. 101 anführen, die den Beinamen *Die Uhr* erhalten hat, weil im II. Satz der Streicherunterchor (*pizzicato*) und die Fagotte wie *eine Uhr ticken*. Sieht man sich aber die übrigen Sätze unter dem Aspekt der rhythmischen Gestaltung an, so entdeckt man ähnliche, gleichbleibende Puls- bzw. Uhrschläge. (Vgl. auch Beethovens 8. Sinfonie, II. Satz, der nach dem Ticken des Metronoms bzw. nach dem Metronom-Kanon gestaltet ist. Auch hier wären die übrigen Sinfoniesätze auf eine [mögliche] „Metronom-Vorlage“ zu untersuchen.) Insofern ist bei dieser Haydn-Sinfonie der Name *Die Uhr* nicht nur posthumes Etikett, sondern echtes Indiz für die innere rhythmische Struktur und Gewichtung der Sinfonie.

Metrisch-rhythmische Gestalt der einzelnen Sätze

Satz	Takt	typischer Rhythmus
Langsame Einleitung	$\frac{3}{4}$	
I.	$\frac{6}{8}$	
II.	$\frac{2}{4}$	
(III. In diesem Satz fehlen solche rhythmischen Gleichmäßigkeiten weitgehend.)		
IV.	$\frac{6}{8}$	

3. Bei der Untersuchung der zyklischen Gestaltung müssen – neben motivischen und rhythmischen „Parallelen“ – auch weitere Parameter betrachtet werden. So bietet etwa eine (besondere) *Instrumentation* ein Continuum und beweist eine Vereinheitlichungstendenz des Komponisten. Haydn verwendet in den von mir vorgestellten Sinfonien eigentlich immer den sogenannten Standard des klassischen Orchesters, wobei in den Sinfonien der 2. Londoner Reise meist zwei Klarinetten dazu kommen. Nur in der Sinfonie Nr. 100, die später den Beinamen *Militärsinfonie* erhalten hat, schreibt er im II. und IV. Satz die *Janitscharenmusik* (Timpani, Triangolo, Piatti, Tamburo grande) vor. Ludwig Finscher sagt: „Haydns ‚Militärsinfonie‘ zehrt davon, daß das Instrumentarium und die Thematik des langsamen Satzes mit bestimmten martialischen Vorstellungsinhalten verknüpft sind; zur integrierten

⁹ B. Sponheuer, *Haydns Arbeit am Finalproblem*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 199 ff.

widersprechen. Aber wenn Haydn schon vorhandene Kompositionen in die Sinfonie einfügt, dann doch wohl sicher unter dem Aspekt der Einheitlichkeit und Integration bezüglich Tonart, Thematik und Charakter.

3. Eine zyklische Gestaltung nur aufgrund der sehr unsicheren und sehr vagen Substanzgemeinschaft, wie sie Karl Marx in seinem erwähnten Aufsatz nachzuweisen versucht, lehne ich mit Georg Feder u. a. ab.

4. Übergeordnete Einheit im viersätzigen Gefüge einer Sinfonie muß sich aufweisen lassen. Neben der meist behandelten motivisch-diatematischen Kongruenz wollte meine Darstellung auch einige andere Parameter betonen, die durchaus dazu berechtigen, von zyklischer Gestaltung in Haydns letzten Sinfonien zu reden.

Ute Jung

Metasprachliche Dimensionen bei Beethoven – Fragen an sein Spätwerk

In der Geschichte der Beethoven-Rezeption hat das Bemühen um Klärung dessen, was das „Neue“ bei Beethoven sei, nie aufgehört. Die Ratlosigkeit gegenüber dem Phänomen Beethoven hält an – trotz und vielleicht gerade wegen der Kenntnis der Rezeptionskonstanten, wie sie Hans Heinrich Eggebrecht in seinen Rezeptionsstudien erarbeitete¹ und mit Deutungsbegriffen wie Erleben, Leiden, Überwinden umschrieb. Denn ihre biographische Bestätigung durch Beethoven selbst sollte sich als zu dürftig erweisen, auch die Skizzenbücher² und Konversationshefte können nicht ausreichen, diese zu verifizieren. De facto ist das Beethoven-Bild von christologischen und humanitären Rezeptionstopoi durchsetzt, es von seiner Rezeptionsgeschichte befreien, „reinigen“ zu wollen, bedeutete „Distanz zugleich gegenüber dem Rezeptionsobjekt“³.

Sicherlich müßte es heutzutage gelingen, Beethovens Musik nicht nur „romantisch“ (d. h. als Ausdrucks-, Assoziations- und Erlebenskunst)⁴ zu rezipieren; auch sollte dem „Einbruch des sensationslüsternen ‚Illustrierten‘-Ungeistes in die sich wissenschaftlich gerierende Beethoven-Literatur“ – wie ihn Erich Schenk interpretierte⁵ – Einhalt geboten werden, ganz zu schweigen von der Pathologisierung und Pervertierung Beethovens durch Autoren wie Erich Sterba und Jacques Wildberger⁶, die weder historisch noch werkanalytisch zu belegen sind.

Angesichts dieses fragwürdigen Rezipientenverhaltens mutet der Rückzug auf die Detailforschung als einzig möglicher Ausweg an; er spiegelt gleichsam unser „Unvermögen, einen neuen Begriff von

¹ H. H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Beethoven 1970, Akademie der Wissenschaften u. d. Lit., Mainz 1972, Nr. 3, S. 25; vgl. ders., *Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens – Theorie der ästhetischen Identifikation*, in: *Bericht über den Internat. Beethoven-Kongreß Berlin 1977*, Leipzig 1978.

² W. Czesla, *Skizzen als Instrument der Quellenkritik*, in: *Bericht über den Internat. musikwiss. Kongreß Bonn 1970*, Kassel–Basel–Tours–London 1973, S. 101 ff.; S. Kross, *Schaffenspsychologische Aspekte der Skizzenforschung*, *ibid.*, S. 87 ff. – Bezeichnendes sagt A. Schering in seiner Abhandlung *Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik*, in: *Jb. d. MB Peters* 32, Leipzig 1925, S. 33: Beethovens Skizzenbücher „bilden Dokumente einer höchst eigentümlichen Ars inveniendi. Unzählige Themen kommen, wirbeln blitzartig durcheinander und werden schriftlich eingefangen. Aber es ist im Anfang im wesentlichen immer nur Rohmaterial, geistige Materie...“

³ Eggebrecht, *op. cit.*, S. 13.

⁴ *Ibid.*, S. 15: Der Unterschied zwischen den Romantikern Hoffmann, Schumann, Spohr, Weber, Mendelssohn und Bettina von Arnim und ihrem Kritiker A. Schmitz (*Das romantische Beethovenbild*, 1927) liege wesentlich „in den Intensitätsgraden und Grenzwerten der Eindrucksbeschreibung“.

⁵ E. Schenk, *Zur Beethoven-Forschung der letzten zehn Jahre*, in: *Acta musicologica* 42 (1970), S. 83.

⁶ E. und R. Sterba, *L. van Beethoven und sein Neffe, Tragödie eines Genies*, München 1964 (zuerst engl., New York 1954), propagieren den „Abschied vom Mythos“ (s. *Der Spiegel*, Jg. 1970, Nr. 37). Den Nachweis von Sterbas Befund glaubte J. Wildberger zu erbringen (*Versuch über Beethovens späte Streichquartette*, in: *Beethoven '70*, Frankfurt a. M. 1970). – W. Hess verurteilte beide Pamphlete und veröffentlichte Auszüge aus seiner öffentlichen Diskussion mit J. Wildberger in der *Schweizerischen Musikzeitung* 110, 1970, Nr. 1–3. Vgl. W. Hess, *Die Verunglimpfung des Genies*, in: W. H., *Beethoven-Studien*, Bonn 1972, S. 225 ff.